第 53 卷 第 1 期　　北京大学学报(哲学社会科学版)　　Vol. 53, No. 1
2016 年 1 月　　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　　Jan. 2016

**诗学与诗歌史研究**(之三)

# 主 持 人 语

自20世纪末开始,学界又开始重视中国古代诗歌体式的研究,但是如何利用现代学界近百年的古代诗学与诗史研究成果,从更深层面探讨中国古代诗歌体式的产生、定型、演变的过程和原因,分析各种诗体之间的相互关系,是每个目前正在从事或者想要进入此领域的学者必须面对和思考的问题。

好在最近已经产生了一些新颖扎实而又富有启发的学术成果,如葛晓音教授对先秦汉魏诗歌体式的研究,从诗歌的节奏与诗型的形成与演变切入,但又以诗人创作心理为支点,以具体作品为依据,将声情与情采的个性化表达融为一体,便不同于明清人或重情志的表达方式或重诗律的格式分析,更不同于20世纪出现的一些线性描述的分体发展史研究或者录鬼簿式的断代分体史。再如,钱志熙教授近年来对唐诗体式的研究,也立足于传统诗学自身的立场,从体裁的角度梳理了唐诗的发展历史,阐述了唐诗体裁系统的优势,分析了唐诗古体与今体的冲突与互补,揭示了唐诗在诗歌史上的独特地位与其非凡的发展历史,也为中国古代诗体研究树立了一个新的标杆。

为了进一步推动中国古代诗歌体式研究,我们这一期栏目推出三篇论文,分别对先秦两汉诗歌、汉魏六朝乐府、五言诗律化和唐诗体式进行专题研究或学术反思。

赵敏俐教授文抓住上古时期诗乐难分的历史特点,从唱歌的角度研究了中国早期诗体的形成,探讨了歌唱与中国诗歌体式的生成、歌唱与《诗经》的分类及表达技巧、歌唱对楚辞与汉代诗体演进的影响等重大诗史问题,文章的研究角度和所用理论,对如何切实分析诗歌体式与相关艺术之关系,是有一定的方法论意义的。

钱志熙教授文,则从20世纪上半叶的乐府诗研究史来评述王运熙先生的乐府研究的方法和成果,指出王先生的乐府研究不仅是对20世纪汉魏六朝乐府研究的推进与深化,同时也是发源于新式大学文学教学与研究体系、新文化与新文学运动的、贯穿自由探讨精神、纯粹学术研究理念的20世纪前半期乐府研究的结束,王先生有步骤、顺序渐进,在一个时期内集中地研究某一课题,心不旁骛,研究上前后衔接,形成系统的研究方法,尤其值得今天进行乐府诗和诗歌体式研究者学习和借鉴。

五言诗律化进程和唐诗体式研究,一直是中国古代诗歌研究的热点,近年来取得成果甚多,但也存在不少可以改进或拓展的余地。所以我在文中对研究现状进行初步分析和一定反思后,介绍了自己在重要史实考证、诗体术语涵义辨析、唐人诗体观念、别集诗体分类等方面的研究工作和学术尝试,虽然很不全面系统,但仍在一定程度上体现了我本人对五言诗律化过程和唐诗体格式问题研究的自觉理论思考,希望得到海内外同好的批评和指正,共同推动此领域研究更上一层楼。

——杜晓勤

# 论歌唱与中国早期诗体发展之关系

赵 敏 俐

(首都师范大学 中国诗歌研究中心, 北京 100089)

**摘 要:** 中国最早的诗与歌是紧密地联系在一起的。歌唱不仅强化了诗体的生成,也促成了词汇的组合与诗行的建构。歌唱需要整齐的节奏与统一的旋律,在人类早期音乐尚不发达的情况下,需要有节奏的声音语言与之配合。与此同时,由于人类的词汇也不发达,也需要通过音乐将语言的节奏强化,二者相辅相成。中国早期诗歌中嗟叹词的大量使用,与歌唱有直接关系,其语言的组合与艺术的修饰也在歌的体式下不断完善发展,在歌唱的方式下进行艺术的创造和修辞,这使它们与后世文人案头的诗歌写作大不相同,所以研究中国早期诗歌的语言韵律离不开歌唱。《诗经》中风、雅、颂三体分类的基础是歌唱,其艺术形式与语言技巧也受歌唱的影响。《楚辞》中《九歌》《离骚》《天问》《招魂》及《卜居》的文体形式,我们可以从与歌唱关系的远近来加以认识。汉代歌诗有三种主要体式,来源于汉代三种最主要的歌唱形式,它们分别是楚歌、鼓吹铙歌和相和歌。楚歌承袭的是《九歌》的句法与句式,鼓吹铙歌是中国最早的杂言体,相和歌以五言为主,这形成了三种不同的文体,并且在汉代有一个自然的演进顺序。

**关键词:** 歌唱;诗体;节奏;韵律;艺术形式;语言技巧

**中图分类号:**I 207.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2016)01-0084-09

诗体研究近年来正在受到越来越多的关注。语言学的兴起为诗体的研究提供了强有力的武器,近年来从语言学的角度研究诗体也取得了突出的进展。本人认为,诗的产生虽然离不开语言,但是诗的语言既不同于人们一般说话的语言,也不同于散文的语言,而是一种特殊的语言。诗是什么?就文体特征而言,诗是有节奏有韵律的语言的加强形式,与歌唱有着紧密的联系,《尚书·舜典》:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。”①可见,在中国早期,诗与歌是密不可分的。因此,从唱歌的角度研究中国早期诗体的形成,并充分认识歌唱对中国早期诗歌的影响,也就具有特殊的意义。

## 一、歌唱与中国诗歌体式的生成

诗歌究竟产生于何时?这个问题也许很难做出准确的回答。但是按照通常的认识,早在文字产生之前,诗歌就已经存在。许多少数民族没有自己的文字,但是却有诗歌在流传。《毛诗序》曰:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之。嗟叹之不足,故永歌之。”② 如此说来,当古人的语言(言)尚不足以完整地表达意思的时候,就可以通过“嗟叹”的方式表达思想情感了。《淮南子·道应训》曰:“今夫举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之。此举重劝力之歌也。”③像这样的“举重劝力之歌”,就是全由“嗟叹”之声组成的。《吕氏春

**收稿日期:**2015-09-28

**作者简介:**赵敏利,男,内蒙赤峰人,首都师范大学中国诗歌研究中心教授。

**基金项目:**本文为国家社科基金重大项目“中华吟诵的抢救、整理与研究”(编号:108LZD1107)阶段成果,首都师范大学“首都文化中心建设”2011 协同创新工程项目成果。

① 阮元校刻:《十三经注疏》“尚书正义”,北京:中华书局 1980 年版,第 131 页。

② 阮元校刻:《十三经注疏》“毛诗正义”,第 269—270 页。

③ 何宁:《淮南子集释》,北京:中华书局 1998 年版,第 831 页。

秋·音初》曰:“禹行功,见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌,歌曰:‘侯人兮猗’。”①这首歌里的“兮猗”,也是典型的嗟叹之声。可以想象,当人类的语言尚不发达的时候,这些“嗟叹词”在歌唱的过程中起着多么大的作用。因为“言之不足”,所以才要“嗟叹”。这些“嗟叹”之声,就成为早期中国诗歌的重要组成部分。

为了表述方便起见,我们可以按照现代人的说法,把“邪许”“兮猗”这样的嗟叹之声称之为“嗟叹词”。那么,这种“嗟叹词”不仅是古人思想表达的声音符号,而且也是诗歌构成的基本要素,把它们用文字记载下来,就变成了有形的“诗体形式”。由此可见,由于诗歌早在文字没有发明之前就已经存在,甚至早在语言词汇尚不成熟的时代就已经发生,所以早期的诗歌便无法从一般的语言学角度分析,它可能只是一种有规律的声音节奏。由此而形成的“诗体形式”,我们也只有从声音节奏的角度进行分析才更为合理。

“嗟叹词”在早期的诗歌体式生成当中之所以重要,是因为它承担着两种主要功能。第一是表达意义的功能,第二是音乐审美的功能,这两者又在歌唱中合为一体。所谓表达意义,是因为这些“嗟叹词”虽然还只是声音的符号,但是在歌唱中却有明确的意义指向,歌者与听者都能明白它所传达的意思;所谓音乐审美,是因为这些声音的符号,在歌唱中是按照一定的声音节奏组织起来的,它因此而具有了审美的意义。我们说诗是有节奏有韵律的语言的加强形式,“嗟叹词”的存在,强化了诗歌的节奏韵律,也使其用文字记录下来的时候,保留了更多的歌唱的音素,让我们可以从中感受到中国早期诗歌体式生成时的原生形态。

随着语言的发展,中国早期诗歌中的实词越来越多,“嗟叹词”在歌唱中所承担的表意功能逐渐减退,但是它在早期中国诗歌中所承担的音乐审美功能却依然非常重要。下面,我们就再以《左传·昭公十二年》所载《乡人歌》为例进行分析:

我有圃,
生之杞乎!
从我者子乎!
去我者鄙乎!
倍其邻者耻乎!
已乎!
已乎!
非吾党之士乎!②

这首诗产生于春秋时代,此时的诗歌创作已经达到了很高的成就,但是嗟叹词“乎”在这首歌里还扮演着重要的角色,它是这首歌所以为歌的最重要的音乐元素,同时确定了这首歌的诗体形式。假如把这首歌中的“乎”字去掉,我们不仅体会不到这首歌的音乐节奏之美,甚至对它是否具有诗歌的形态也会发生质疑。这说明,“嗟叹词”在人类早期的歌唱中不仅具有丰富的表义功能,同时也具有丰富的音乐功能,是歌唱的有机组成部分。

“嗟叹词”在中国早期诗歌中所伴演的重要角色,在《诗经》中有着明显的体现。特别是在《国风》里更为突出。像上引的《乡人歌》一样,《国风》中的好多诗篇,“嗟叹词”都起着建构诗行和强化节奏的作用。

缁衣之宜兮,敝予又改为兮。适子之馆兮,还予授子之粲兮。(《郑风·缁衣》)

子之还兮,遭我乎狃之间兮。并驱从两肩兮,揖我谓我儇兮。(《齐风·还》)

俟我于著乎而,充耳以素乎而,尚之以琼华乎而。(《齐风·著》)

十亩之间兮,桑者闲闲兮,行与子还兮。(《魏风·十亩之间》)

於我乎,夏屋渠渠,今也每食无余。于嗟乎,不承权舆!(《秦风·权舆》)

子之荡兮,宛丘之上兮。洵有情兮,而无望兮。(《陈风·宛丘》)③

以上这些诗章,嗟叹词大都处于每行诗的末

① 许维遹撰,梁运华整理:《吕氏春秋集释》,北京:中华书局 2009 年版,第 139—140 页。
② 阮元校刻:《十三经注疏》“春秋左传正义”,第 2063 页。
③ 以上并引自阮元校刻《十三经注疏》“毛诗正义”,第 337、349、349、358、374、376 页。

尾,或一字,如“兮”,或两字,如“乎而”,还有独立存在的形式,如“于嗟乎”,“于(我)乎”。从语言学的角度来讲,去掉了这些“嗟叹词”似乎并不影响诗句的语法分析和意义表达;但是从诗体的角度来讲,去掉了它们不仅丧失了诗体之美,也大大减弱了这些诗歌的抒情效果。从这一角度来讲,这些“嗟叹词”是这些诗歌不可分割的一部分,甚至是这些诗歌所以称之为诗的基本元素。由此可见,歌唱对中国诗歌的发生具有多么重要的作用。

歌唱不仅强化了诗体的生成,也促成了词汇的组合与诗行的建构。歌唱需要整齐的节奏与统一的旋律,在人类早期音乐尚不发达的情况下,需要有节奏的声音语言与之配合。与此同时,由于人类的词汇也不发达,也需要通过音乐将语言的节奏强化,二者之间的相辅相成特别重要。正是在这一相互促进的过程中,中国早期的四言诗才逐渐成熟。这一点,在词汇的组合与诗行的建构中表现得特别明显。最突出的特点,是诗句中虚词的大量应用。

作为中国早期诗歌的代表,《诗经》中为什么要大量地使用虚词?因为虚词可以填充节奏,可以使诗行变得更加整齐。从语法的角度分析,如“北风其凉”“燕燕于飞”“四牡有骄”中的“其”字、“于”字和“有”字,其实并没有什么实在意义,也不承担语法功能,它既不是连词,不是代词,也不是形容词、动词,更不是名词,没有它,丝毫不影响这句诗的意义表达。但是从歌唱的角度来看,它们的存在又是特别重要的。因为有了它们的存在,这些诗句就由三言变成了四言,其语言的节奏就由三言的不对称形式变成了四言的对称形式。所以我们看到,在《诗经》中存在着大量的虚词应用,有时候一句诗中一个虚词,有的时候一句诗中有两个虚词,如“薄言采之”中的“薄言”,“是刈是濩”中的两个“是”字,“亦既见止,亦既觏止”中的“亦”“止”。有的时候是三个虚词的连用,如“其乐只且”中的“其”“只”“且”,有的时候甚至是多个虚词的连续使用,如“其虚其邪?既亟只且”。这两句诗中,除了“虚”和“亟”两字之外,其余六个都是虚词。

嗟叹词的大量存在和虚词的大量使用,充分地说明了歌唱对中国诗歌体式生成的巨大影响。歌与诗的统一,也是中国早期诗歌的最大特色。只有把握了中国早期诗歌的歌唱特征,我们才能更好地认识它的生成以及其在早期的发展过程。

## 二、歌唱与《诗经》的分类及表达技巧

在现代人心目中的诗歌,都是诗人们用文字书写下来的所谓创作,当代人研究中国古代诗歌,在无意识中也存有这样的心态,总是习惯用书写时代的诗歌创作形态来看待它。但是我们仔细分析,中国早期的诗歌创作也是这样吗?显然不是。如上所言,中国早期的诗是与歌紧密结合在一起的,它首先是诉诸歌唱的,是要遵守歌唱规律的。因此,研究中国早期诗歌创作,我们就不能脱离了歌唱而只做案头的语言分析。《诗经》一书,我们现在习惯于把它称之为“中国第一部诗歌总集”,其实更准确的说法,应该把它称之为“中国古代第一部歌词总集”,它只是那个时代歌唱艺术的文字底本。因此,研究《诗经》中的诗歌体式,我们首先要考虑音乐对它的影响。

《诗经》中的诗歌何以为分“风”“雅”“颂”三个部分?“风”“雅”“颂”三者到底指的是什么?古今学者虽然有很多争论,但基本认为这三者首先指的是音乐的分类。大体来讲,我们可以把颂看作与庙堂祭祀有关的音乐,雅为朝廷活动所用的音乐,风为表现各地世俗风情的音乐。因为音乐所用的场合不同,所以才有内容的不同和诗体形式的不同。因此,要正确认识《诗经》中“风”“雅”“颂”三体的不同,我们也必须从音乐歌唱的角度入手。

以《周颂》为例,我们现在所看到的文本,基本上都是篇幅较为短小的单章,而且大多数都不押韵。将它们和大小《雅》相比,其形式的整齐,语言的典雅与篇幅的长短,都不可同日而语。有人说,这是因为《周颂》产生比《雅》诗早的缘故。但是,现在没有证据证明所有的雅诗都晚于颂诗。而传为商代留下来的《商颂》,其形式之整齐、篇幅之大,音韵之和谐,反而要远远高于《周颂》。何以如此?我认为最为合理的解释,是《周颂》属

于一个单独的音乐歌唱形态,它是周部族用于宗庙祭祀中的一种有着特殊风格的艺术形态。如《周颂》的第一首为《清庙》,这首诗在《诗经》中具有特殊重要的地位。其辞曰:“于穆清庙,肃雍显相。济济多士,秉文之德。对越在天,骏奔走在庙。不显不承,无射于人斯。”①全诗共八句,四言六句,五言二句,全诗几乎每句都不押韵,今天读起来也缺少诗的节奏韵律。如何解释这一现象,我们只有从历史文献中寻求答案。《礼记·乐记》曰:“是故,乐之隆,非极音也;食飨之礼,非致味也。《清庙》之瑟,朱弦而疏越,一倡而三叹,有遗音者矣。”孔颖达疏:“《清庙》,谓作乐歌《清庙》也。朱弦,练朱弦,练则声浊。越,瑟底孔也。画疏之,使声迟也。倡,发歌句也。三叹,三人从叹之耳。”②《左传·桓公二年》:“君人者将昭德塞违,以临照百官,犹惧或失之。故昭令德以示子孙:是以清庙茅屋,大路越席,大羹不致,粢食不凿,昭其俭也。”③《尚书大传》:“古者帝王升歌《清庙》之乐。大琴练弦达越,大瑟朱弦达越,以韦为鼓,谓之搏拊,何以也?凡练弦达越搏拊者,象其德宽和。君子有大人声,不以钟鼓竽瑟之声乱人声。《清庙》升歌者,歌先人之功烈德泽也,故欲其清也。其歌之呼也,曰:‘於穆清庙,肃雍显相’。‘於’者,叹之也;‘穆’者,敬之也;‘清’者,欲其在位者遍闻之也。故周公升歌文王之功烈德泽,苟在庙中,尝见文王者,愀然如复见文王。”④结合这些记载,我们大致可以推测,周人祭祀文王的清庙,并不是如后世一样的宏伟建筑,它最初祭祀的地点甚至可能只是在非常简陋的茅屋,陈设的祭品也非常简单,只是没有加工过的粗粮,它所崇尚的是周人俭朴的传统,而是要在庄严肃穆的环境下歌颂并感念文王之德。演唱《清庙》时以人声为主,所有的人都要态度庄严,神情肃穆,缓缓地唱来,还要一唱三叹。伴奏的乐器中没有钟鼓的煌煌之声,而只是用瑟,而且这个瑟也是特殊制作的,发声迟缓,重浊,以配合人的歌唱。此诗虽然是“歌先人之功烈德泽”,但诗中并没有关于文王功业德泽的具体叙述,只是描写了祭祀歌唱时的场景,祭祀者的庄严敬穆之态。显然,这是一首周人祭祀周文王的特殊乐歌,其文体形态也正好体现了这一特点。

另一个典型的例子是《大武》乐章,这也是《周颂》中重要的作品,古代有多处记载。《左传·宣公十二年》:“武王克商。作《颂》曰:‘载戢干戈,载橐弓矢。我求懿德,肆于时夏,允王保之。’又作《武》,其卒章曰‘耆定尔功’。其三曰:‘铺时绎思,我徂求定。’其六曰:‘绥万邦,屡丰年。’夫武,禁暴、戢兵、保大、定功、安民、和众、丰财者也。故使子孙无忘其章。”⑤由上述记载可知,《大武》乐章为武王克商之后所作,这是一首连章的乐歌。关于《大武》乐章的表演,《礼记·乐记》里曾有过这样的记载:

> 宾牟贾侍坐于孔子,孔子与之言及乐,曰:“夫《武》之备戒之已久,何也?”对曰:“病不得其众也。”“咏叹之,淫液之,何也?”对曰:“恐不逮事也。”“发扬蹈厉之已蚤,何也?”对曰:“及时事也。”——宾牟贾起,免席而请曰:“夫《武》之备戒之已久,则既闻命矣,敢问迟之迟而又久,何也?”子曰:“居!吾语女。夫乐者,象成者也。总干而山立,武王之事也;发扬蹈厉,大公之志也。《武》乱皆坐,周召之治也。且夫《武》,始而北出,再成而灭商。三成而南,四成而南国是疆;五成而分,周公左,召公右;六成复缀以崇。天子夹振之,而驷伐。盛威于中国也。分夹而进,事蚤济也。久立于缀,以待诸侯之至也。⑥

这段话被学者们多次引用,大多数学者都认为,《大武》乐章可分为六章,它的演唱过程,就是对武王伐纣至统一中国这一段历史的全景再现。但是我们现在所看到的诗歌文本,并没有关于武

① 阮元校刻:《十三经注疏》“毛诗正义”,第583页。
② 阮元校刻:《十三经注疏》“礼记正义”,第1528页。
③ 阮元校刻:《十三经注疏》“春秋左传正义”,第1741页。
④ 皮锡瑞撰,吴仰湘校点:《皮锡瑞集》“尚书大传疏证”,长沙:岳麓书社2012年版,第853—854页。
⑤ 阮元校刻:《十三经注疏》“春秋左传正义”,第1882页。
⑥ 阮元校刻:《十三经注疏》“礼记正义”,第1541—1542页。

王统一中国的具体叙事,每一章只是简单的几句歌辞,如现存《周颂》中的《武》,亦即大武乐章中的一章,只有这样几句:“於皇武王! 无竞维烈。允文文王,克开厥后。嗣武受之,胜殷遏刘,耆定尔功。”这说明,在《大武》乐章的表演系统中,歌词与舞蹈是各司其职的,也是互相配合的。也就是说,在《大武》乐章里,具体的叙事,由舞蹈来呈现,而歌词只承担了相应的说明与颂美的功能。如此才能解释,为什么《礼记·乐记》中所记载的《大武》乐章表演是那样隆重,而我们所见到的歌辞却如此简单这样一个事实。

由此而见,我们现在所看到的《周颂》文体所以如此简单,是与它的祭祀场合与特殊功能有关,与它的歌唱表演形态有关。同样,大小《雅》与《国风》的文体生成也应如此。这三种诗体因为用于不同的场合,有不同的创作目的,所以才形成了各自的特点。同时,因为它们都是可以歌唱的艺术,所以这三者之间又存在着共同点,其中最重要的就是分章。大小《雅》是分章的,《国风》是分章的,《商颂》和《鲁颂》也是分章的。只有《周颂》,从现存的文本来看似乎都是单章,但是,以《大武》乐章为例,《周颂》里面的许多诗原来也是连章体的。近年出土的清华简中的《周公之琴舞》,也是九章相连,其中《敬之》与今本《诗经·周颂·敬之》大致相同,可见《周颂》大部分也应该是连章体的。至于《清庙》一诗,虽然只是一章,但是其“一唱三叹”表演,同样是为了适合于歌唱。

歌唱不仅影响了《诗经》诗体的形成,也影响了《诗经》的遣词造句,并形成了与之相关的写作技巧。《诗经》中最常见的文体特征是重复,包括章的重复,节的重复,句的重复与字的重复,而重复则是歌唱艺术最基本的表现方式。重复首先取决于乐调的重复,因为乐调的重复而有了章的重复、节的重复、句的重复与字的重复。最典型如《周南》当中,就有《樛木》《螽斯》《桃夭》《兔罝》《芣苡》五首诗,全为三章,章四句,非常鲜明地体现了这一特点。下面我们以《芣苡》为例来做些分析:

采采芣苡,薄言采之。采采芣苡,薄言有之。
采采芣苡,薄言掇之。采采芣苡,薄言捋之。
采采芣苡,薄言袺之。采采芣苡,薄言襭之。①

这首诗可以作为歌唱形式重复的代表,全诗三章十二句,只有两个句式,其中“采采芣苡”一句在全诗中重复了六次,一个字也没有变化。“薄言采之”这一句式也重复了六次,每次只变化一个动词。也就是说全诗只变化了六个动词,就构成了一首诗歌。《樛木》、《螽斯》两首诗同样也是三章十二句,比《芣苡》的句式要多,也只有四个句式,每个句式重复三遍,其中有两个句式完全没变,另两个句式则分别变换了其中的动词与形容词。显然,这就是早期中国诗歌的一个最为显著的特征,也就是歌的特征。

中国早期诗歌是在歌唱中成长起来的,其语言的组合与艺术的修饰也在歌的体式下不断完善发展。在歌唱的诗体中进行艺术的创造和修辞,与文人案头的诗歌写作也大不相同。首先,因为重复而限制了诗人在诗句创造上的空间;其次,因为重复限制了诗人进行艺术描写的连惯。但是在重章叠唱的形式之下,早期的诗人还是找到了思想与情感表达的技巧,即在重章叠唱的句式中进行中心词语的锤炼。还以上面几首诗为例,《芣苡》一诗描写的是妇女采摘芣苡的劳动场景,其中心词语为动词,所以诗人在这首诗中的基本修辞手法就是动词的变化。全诗共变化了六个动词:《毛传》曰:“有,藏之也”;“掇,拾也”;“捋,取也”(以手轻握植物的茎,顺势脱取其子);“袺,执衽也”(手兜起衣襟来装盛芣苡);“扱衽曰襭”(采集既多,将衣襟掖到腰间)。孔颖达进一步解释到:“首章言‘采之’,‘有之’。‘采’者,始往之辞;‘有’者,已藏之称,总其终始也。二章言采时之状,或‘掇’拾之,或‘捋’取之。卒章言所盛之处,或‘袺’之、或‘襭’之,归则有藏之。”②总之,全诗就是这样通过动词的变化而进行简单的叙

① 阮元校刻:《十三经注疏》“毛诗正义”,第 281 页。
② 阮元校刻:《十三经注疏》“毛诗正义”,第 281 页。

事,并达到抒情的效果。同样道理,《樛木》一诗,也是只变换了几个动词来表示对君子的祝颂。《螽斯》一诗,则通过变化形容词的方式,表达了对于贵族君子多子多孙的祝福。总之,通过中心词语的锤炼而达到情景推进的效果,是《诗经》进行艺术创作中采取的一种行之有效的方式。

《诗经》中“风”“雅”“颂”的分类和重章叠唱的诗体形式,都鲜明地体现了它的歌唱特征,由此可以看出歌唱对于早期中国诗歌体式生成所产生的影响有多么巨大。

## 三、歌唱对楚辞与汉代诗体演进的影响

中国早期诗歌的诗体形式的生成,都与歌唱有直接的关系。《诗经》中《风》《雅》《颂》的区别,最初本就源自于音乐上的分类。楚辞体的生成也是如此。以屈原的作品为代表的楚辞,可以分为《九歌》体、《离骚》体(包括《九章》《九辩》)、《天问》体、《招魂》体、卜居体(包括《渔父》)等几种主要类型。考察这几类文体与歌唱的关系,我们可以发现其中的问题。

王逸《楚辞章句》:“《九歌》者,屈原之所作也。昔楚国南郢之邑,沅、湘之间,其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞,以乐诸神,屈原放逐,窜伏其域,怀忧苦毒,愁思沸郁,出见俗人祭祀之礼,歌舞之乐,其词鄙陋。因为作《九歌》之曲。”①可见,《九歌》是可以唱的,而且这组作品的总名称就叫“歌”。其句式也有其特点,每句中间加一个作为歌唱音符的“兮”。王逸又曰:“《离骚经》者,屈原之所作也。屈原与楚同姓,仕于怀王,为三闾大夫。三闾之职,掌王族三姓,曰:昭、屈、景。屈原序其谱属,率其贤良,以厉国士。入则与王图议政事,决定嫌疑;出则监察群下,应对诸侯,谋行职修,王甚珍之。同列大夫上官、靳尚妒害其能,共谮毁之。王乃疏屈原。屈原执履忠贞,而被谗衺,忧心烦乱,不知所诉,乃作《离骚经》。”②司马迁《史记·屈原贾生列传》:“屈平疾王听之不聪也,谗谄之蔽明也,邪曲之害公也,方正之不容也,故忧愁幽思而作离骚。”③两人都没有提到《离骚》可以歌唱。在同文中,司马迁把屈原的另一篇文章《怀沙》称之为赋。从文体上看,《怀沙》与《离骚》相同。班固《汉书·艺文志》引《传》曰:“不歌而诵谓之赋,登高能赋可以为大夫。”又曰:“春秋之后,周道浸坏,聘问歌咏不行于列国,学《诗》之士逸在布衣,而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原离谗忧国,皆作赋以风,咸有恻隐古诗之义。”④以此而论,《离骚》应该是不能唱的,只能用于诵读。其句式也与《九歌》不同,两句一组,在第一句的末尾有一“兮”字。这种句式,也是汉代骚体赋中的主要句式。王逸又曰:“《天问》者,屈原之所作也。何不言问天?天尊不可问,故曰天问也。屈原放逐,忧心愁悴,彷徨山泽,经历陵陆,嗟号昊旻,仰天叹息,见楚有先王之庙及公卿祠堂,图画天地山川神灵,琦玮僪佹,及古贤圣怪物行事,周流疲倦,休息其下,仰见图画,因书其壁,何而问之。以渫愤懑,舒泻愁思。楚人哀惜屈原,因共论述,故其文义不次序云尔。”⑤以此而言,《天问》既不属于歌体,也不属于赋体,只是屈原问天的文字记录,经后人整理而成的文本。其文体既不同于《九歌》也不同于《离骚》,是以四言为主的问句形式。王逸又曰:“《招魂》者,宋玉之所作也。招者,召也。以手曰招,以言曰召。魂者,身之精也。宋玉怜哀屈原,忠而斥弃,愁懑山泽,魂魄放佚,厥命将落。故作《招魂》,欲以复其精神,延其年寿,外陈四方之恶,内崇楚国之美,以讽谏怀王,冀其觉悟而还之也。”⑥以此而言,《招魂》又是一种独立的文体,而且是一种比较特殊

① 洪兴祖撰,白化文等点校:《楚辞补注》,北京:中华书局 1983 年版,第 55 页。
② 洪兴祖撰,白化文等点校:《楚辞补注》,第 1—2 页。
③ 司马迁撰,张守节正义:《史记》“屈原贾生列传”,北京:中华书局 1959 年版,第 2482 页。
④ 班固撰,颜师古注:《汉书》“艺文志”,中华书局 1962 年版,第 1755—1756 页。
⑤ 洪兴祖撰,白化文等点校:《楚辞补注》,第 85 页。
⑥ 洪兴祖撰,白化文等点校:《楚辞补注》,第 197 页。

的文体,是呼喊式的。王逸又曰:“《卜居》者,屈原之所作也。屈原体忠贞之性而见嫉妒,念谗佞之臣,承顺君非而蒙富贵,己执忠正而身放弃,心迷意惑,不知所为,乃往至太卜之家,稽问神明,决之蓍龟,卜己居世何所宜行,冀闻异策,以定嫌疑,故曰《卜居》也。”①由此而言,《卜居》一文,乃屈原与他人的对问之辞,其文严格来讲已经不属于诗赋的范畴而近于散文,与之相类者还有《渔父》。将《楚辞》中的这五种文体进行比较我们就会发现,屈原之所以选择这些不同的文体进行创作,完全是出于表达的需要。而且,作为抒写个人情怀的作品,即从《离骚》以下的四种文体,不再与歌唱相关,由此,中国诗歌才走上了歌诗与徒诗相分的道路。

但是中国诗歌史上徒诗兴盛局面的最终到来,还要到魏晋以后。楚辞体在汉代发生的分化,主要体现在歌诗与赋的分野上。“赋”作为“古诗之流”,因为脱离了歌唱,变成了“不歌而诵”的一种文体。这种文体在汉人看来虽然也与诗同类,但是在后人看来则应该算是一种新的文体。而真正与《诗经》与《九歌》相衔接的诗歌形式——杂言诗和五言诗的生成,同样与汉代的歌唱艺术有着直接的关系。由此我们还须梳理一下汉代歌诗发展的历史。

考察歌诗在汉代的发展,可以明显地分成三个阶段。第一个阶段为西汉初到西汉中期,是楚歌兴盛的时代。现在留下来的西汉中期以前的著名诗歌,大多数都是楚歌体,即继承了《九歌》传统的艺术形式,在每句中间有一个标志性的音乐符号“兮”。如项羽的《垓下歌》、刘邦的《大风歌》、赵王刘友的《幽歌》、汉武帝的《秋风辞》、《瓠子歌》、李陵的《别歌》、乌孙公主的《悲愁歌》等。

第二个阶段是从西汉初年到西汉末年,是横吹和鼓吹传入并兴盛的时代。横吹与鼓吹原属于两种风格的音乐。其中鼓吹乐是在北狄音乐的基础上融合了先秦振旅凯乐而形成的。《乐府诗集》卷十六引刘瓛《定军礼》曰:“鼓吹未知其始也,汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声,非八音也。”②关于班壹鼓吹之事,在《汉书·叙传》中也有记载:“始皇之末,班壹避地楼烦,致马牛羊数千群。值汉初定,与民无禁,当孝惠高后时,以财雄边,出入弋猎,旌旗鼓吹。”③按《汉书·地理志》,楼烦在汉时属雁门郡之县,接近北方以畜牧为生的少数民族,故班壹才有可能靠经营畜牧业致富。鼓吹之乐,乃是吸收北方少数民族的音乐而用之于游猎队伍的。郭茂倩曰:“北狄诸国,皆马上作乐,故自汉以来,北狄乐总归鼓吹署。”④而横吹曲则是汉武帝时张骞通西域带回来的。崔豹《古今注》:“《横吹》,胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,唯得《摩诃兜勒》二曲,李延年因胡曲更造新声二十八解,乘舆以为武乐。后汉以给边将,和帝时万人将军得用之。”⑤横吹曲经过李延年的改编,在当时曾经有二十八首歌曲,可是后来都佚失了。现存的鼓吹歌诗作品共有十八首,被后人统称之为“汉鼓吹铙歌十八曲”。现在留下来可以考证清楚的,如《远如期》《上之回》和《上陵》等诗,都是武宣之世的作品。鼓吹乐在西汉的主要用途,包括天子宴乐群臣、日常娱乐和振旅凯乐三项内容,也主要记载的是西汉武宣时代的事情。据清代以来的诸多专家考证,现存的《鼓吹铙歌十八曲》都是西汉的作品。又据相关的历史记载可知,经过汉哀帝的罢乐府和东汉明帝的重新区分汉乐四品,鼓吹乐已经逐渐雅化,到了东汉末期已经变成了单纯的军乐。由此而言,横吹乐和鼓吹乐的兴盛时期,是在西汉武宣之世到西汉末年。

第三个阶段是从西汉后期到东汉末年,是相和歌兴盛的时代。相和歌是汉代乐府歌诗的代表

① 洪兴祖撰,白化文等点校:《楚辞补注》,第 176 页。
② 郭茂倩:《乐府诗集》,北京:中华书局 1979 年版,第 223 页。
③ 班固:《汉书》“叙传”,第 4197—4198 页。
④ 郭茂倩:《乐府诗集》,第 309 页。
⑤ 崔豹:《古今注》,北京:中华书局,依顾氏文房古今逸史秘书二十一种排印本,第 11 页。

性样式,传世的作品最多,演唱的方式也比较复杂,有相和曲、清调曲、平调曲、瑟调曲、楚调曲、大曲等等。相和歌产生于何时? 历史上没有明确的记载,单说“相和”两字,在先秦文献中已经见到,《庄子·大宗师》:“子桑户死,未葬。……或编曲,或鼓琴,相和而歌。”①但是作为一种音乐形式的产生,应该在西汉时代,而它的最终完成则到了魏晋时期。郭茂倩《乐府诗集》:“《宋书·乐志》曰:‘相和,汉旧曲也,丝竹更相和,执节者歌。本一部,魏明帝分为二,更递夜宿。本十七曲,朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。’其后晋荀勖又采旧辞施用于世,谓之清商三调歌诗,即沈约所谓‘因弦管金石造歌以被之’者也。《唐书·乐志》曰:‘平调、清调、瑟调,皆周房中曲之遗声,汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者,汉房中乐也。高帝乐楚声,故房中乐皆楚声也。侧调者,生于楚调,与前三调总谓之相和调。’《晋书·乐志》曰:‘凡乐章古辞存者,并汉世街陌讴谣,《江南可采莲》《乌生十五子》《白头吟》之属。’其后渐被於弦管,即相和诸曲是也。魏晋之世,相承用之。”②以此而言,西汉时代的相和曲最初本是汉代旧曲,是街陌讴谣,而且演唱形式也比较简单,仅是“丝竹更相和,执节者歌”。而到了东汉以后至魏晋时期,它的演唱方式越来越复杂,才有了相和三调曲和大曲等等,伴奏的乐器多达七八种。而大曲在表演时前面有“艳”,后面还有“趋”与“乱”。值得注意的是,现在我们所看到的汉代相和歌诗当中,可以认定为西汉时代的作品的,恰恰是郭茂倩《乐府诗集》里列为“相和曲”的《江南》《东光》《薤露》《蒿里》《鸡鸣》《乌生》《平陵东》等七首古辞。而其他诸调曲中可以考知的作品则都是东汉之作。由此可以看出,相和歌诗的产生虽然在西汉,可是它的兴盛则是在东汉。

楚歌、鼓吹铙歌、相和歌这三种歌诗形态,也分别采用了三种不同的诗体,楚歌体继承了先秦《九歌》的传统,其诗体的基本形式也没有太大的变化。鼓吹铙歌作为汉民族第一次深受外来民族影响的艺术,表现在诗体形式上就是杂言诗的产生。我们知道,在此之前的中国诗歌形式主要是《诗经》体和楚辞体,里面虽然也有杂言诗的存在,但是其主体却是整齐的四言或者骚体。而现存在《鼓吹铙歌十八曲》,则基本上全是杂言,如《战城南》《有所思》《上邪》等等。因此我们可以说,《鼓吹铙歌十八曲》是中国的杂言诗成为一种独立诗体的开始,其历史价值不可低估。这种杂言体的形式为相和歌所吸收,但是在相和歌里,整齐的五言诗则占有相当大的比例,如《江南》《鸡鸣》《相逢行》《长歌行》《君子行》《陌上桑》等等,都是整齐的五言。可见,在五言诗体形成的过程中,乐府的歌唱起了相当大的作用。代表汉代文人五言徒诗最高成就的《古诗十九首》,与乐府就有着割不断的联系。由此我们可以说:汉魏以来中国诗歌两种代表性的诗体形式——杂言诗与乐府的产生,都是在歌唱艺术的影响下才最终形成的。

诗与歌的统一是中国早期诗歌最鲜明的特色,这种艺术形态,即便是到了文人徒诗逐渐兴盛的魏晋六朝以后,也仍然保持着强大的艺术生命力,从吴声西曲到唐代曲子词再到宋词元曲,歌唱给中国诗歌的发展不断地注入新的活力,催生新的诗体形式。因此,研究中国的诗,离不开对歌的研究。歌的生成,歌的演唱,歌的技巧,歌的形式,对于中国诗歌的影响巨大而深远。本文只是以汉代以前的中国诗歌发展而略作概述,期望更多的学者对此进行深入而系统的研究。

① 郭庆藩撰,王孝鱼点校:《庄子集释》,北京:中华书局 1961 年版,第 266 页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》,第 376 页。

# On the Relationship Between Singing and the Development of Poetic Forms in the Early Stage of China

Zhao Minli

(*School of Liberal Arts*, *Capital Normal University*, *Beijing* 100089, *China*)

**Abstract**: The earliest Chinese poems and songs were closely linked to each other. Singing not only promoted the emergence of poetic forms, but also contributed to the combination of words and the construction of poetic lines. Singing requires a regular rhythm and a unified melody. When music was not yet developed in the early days of human society, music needed a kind of rhythmical vocal language to go together with it. Meanwhile, people had to strengthen the rhythm of their language by means of music due to the limitation of human vocabulary scope at that time. So music and rhythm were supplementary with each other. The extensive use of interjections in early Chinese poems had a direct relationship with singing. In poem writing, language combination and artistic modification were also continuously improved and perfected in the form of songs. At the same time, poems were written and polished in the form of singing. So the early Chinese poems were created in an entirely different way from those poems written at the desk by the scholars in later dynasties. It is on the basis of singing that *The Book of Songs* (《诗经》) was divided into three sections which were *feng* (ballads,风), *ya* (festival odes,雅) and *song* (sacrificial songs,颂),and its artistic forms and language skills were also influenced by singing. From their relationship with singing, we can have a better understanding of the stylistic forms of *Nine Songs* (《九歌》), *The Lament* (《离骚》), *Heavenly Questions* (《天问》), *Summoning the Soul* (《招魂》) and *Divination Occupies* (《卜居》) in *Elegies of Chu* (《楚辞》). The three main forms of song – poems in the Han Dynasty were originated from three main types of singing, which were songs of Chu (楚歌), songs accompanied by drum, wind instrument and percussion instrument(鼓吹铙歌) and xianghe songs (相和歌). Songs of Chu inherited the syntax and sentence patterns from *Nine Songs*. Songs accompanied by drum, wind instrument and percussion instrument were the earliest mixed metric poems (杂言诗). These three main types of singing formed three kinds of poetic styles, which were in a natural evolutionary sequence in the Han Dynasty.

**Key words**: singing, poetic form, rhythm, meter and rhyme, artistic form, language skill